

L'ISOLA DEL GIORNO PRIMA, OVVERO COME LEGGERE IL LIBRO (DEL MONDO) (in "Vita e pensiero", LXXVIII 1, genn. 1995, pp. 61-77)

Appena sedicenne, Roberto de la Grive di Pozzo di san Patrizio viene arruolato nella raccogliaticcia armata del padre, piccolo nobile di campagna, e lascia le terre avite ai confini dell'alessandrino per il vasto mondo, rappresentato nella fattispecie da Casale, dove - siamo nel 1630 - si sta svolgendo un notissimo episodio della guerra di successione del Monferrato (1). Il ragazzo non è solo: conduce con sé il fantasma di un presunto fratello, di nome Ferrante e a lui identico, doppio nato da una interpretazione sospettosa di alcune parole del padre e utilizzato come capro espiatorio delle proprie mancanze.

Il 24 maggio 1630 il drappello riesce ad entrare nella città assediata dagli spagnoli e dagli imperiali e difesa dai francesi. Roberto viene immediatamente sottoposto ad una serie di prove iniziatiche: il battesimo del fuoco, la morte del padre e il proprio ferimento (causati da una spiata che si direbbe condotta da Ferrante, o almeno da persona molto somigliante a Roberto), infine una serie di conversazioni - con personaggi vuoi storici (come padre Emanuele Tesauo) vuoi di invenzione, ma dichiaratamente esemplati su figure storiche (Saint-Savin, cioè Savinien de Cyrano de Bergerac; il signor di Salazar, cioè Baltasar Gracián; il signor de la Saletta, cioè Torquato Accetto) - che lo introducono alla complessità del mondo. Conosce l'amore (platonico) per una prostituta, attraverso la trascrizione in concetti ad uso epistolare che gliene procura Saint-Savin; si ammala di peste e ne guarisce. La malattia e la convalescenza gli impediscono di essere testimone della presa di Casale e della tregua, ma non della morte di Saint-Savin, con cui aveva ormai stretto amicizia.

Terminato l'assedio, ritorna alla Griva dove resta fino ai vent'anni. Ma ormai il mondo balenatogli a Casale lo attrae irresistibilmente: alla morte della madre si reca dunque in Francia, prima a Aix-en-Provence (dove conosce il Canonico di Digne, cioè di Pierre Gassendi), poi a Parigi. Nella capitale frequenta, introdotto dal Canonico, il gabinetto scientifico dei fratelli Dupuy e il salotto mondano della *précieuse* Arthénice (la marchesa di Rambouillet): in esso vede per la prima volta Lilia, la "Signora" che farà oggetto di devozione e di amore non ricanbiati. La frequentazione col signor d'Igby introduce Roberto ai misteri della Polvere di Simpatia, la quale, sfruttando la mutua attrazione delle cose tra loro (dovuta al continuo commercio di atomi: si tratta quindi di scienza, non di magia) è in grado di guarire (e anche di ferire) a distanza: il bagaglio di conoscenze così appreso gli permette, una sera, di dissertare da Arthénice sull'amicizia e sull'amore e - forse - di conquistare se non l'amore almeno l'attenzione di Lilia.

Ma la Polvere di Simpatia interessa anche ad altri, che pensano di sfruttarne le proprietà per risolvere finalmente il problema dell'esatta determinazione della longitudine (necessaria

a sua volta a conseguire il dominio sui mari), a partire dal *Punto Fijo* dell'antimeridiano: così, sotto pretesto di cospirazione politica, la sera del 2 dicembre 1642 Roberto viene fatto arrestare da Mazarino e da Colbert e convinto, in cambio della vita, a salpare a bordo di una nave olandese - l'*Amarilli* - allestita in gran segreto dalla monarchia inglese. Qui Roberto dovrà spiare i movimenti del dottor Byrd, per carpirgli i risultati della sua ricerca.

Spazio e tempo si rivelano indissolubilmente legati: infatti, per poter stabilire con precisione la longitudine di un punto occorre conoscere con esattezza l'ora. Allo scopo il dottor Byrd ha escogitato un atroce metodo che sfrutta l'attrazione delle cose tra loro: tiene a bordo, ben nascosto, un cane ferito, la cui piaga è lasciata aperta. All'ora convenuta, i complici a Londra accostano al fuoco l'arma che lo ha ferito provocando in tal modo un riacutizzarsi del dolore nell'animale, i cui lamenti consentono a Byrd di sincronizzare l'orologio di bordo sull'ora di Londra e di conseguenza di determinare la longitudine esatta.

La notte stessa in cui, dopo oltre otto mesi di navigazione e proprio nei pressi dell'antimeridiano, Roberto scopre il segreto del dottor Byrd, scoppia una violenta tempesta che affonda l'*Amarilli*. Roberto, unico superstite, vaga due giorni per il mare aggrappato ad una tavola finché raggiunge un'altra nave, la *Daphne*.

Le esplorazioni che compie nei giorni successivi gli chiariscono che la nave, pur essendo stata abbandonata dall'equipaggio, è stranamente provvista di tutto, perfino di un piccolo zoo, di un giardino botanico e - sorpresa - di una stanza piena di orologi: evidentemente, anche la *Daphne* era sui mari alla ricerca del *Punto Fijo*; e, infine, che qualcuno - l'Intruso - è rimasto a bordo.

Roberto scopre l'Intruso oltre una settimana dopo il proprio arrivo: si tratta di padre Caspar Wanderdrossel (cioè del gesuita Athanasius Kircher), stravagante erudito e scienziato, che alcuni mesi prima aveva armato a spese proprie la *Daphne* ed era partito per determinare la longitudine. Arrivato a quella che egli riteneva l'isola di Salomone - dove, secondo un'opinione diffusa al tempo, passava l'antimeridiano - e sceso a terra per le rilevazioni astronomiche necessarie, era stato punto da un insetto. La puntura gli aveva provocato un bubbone che capitano ed equipaggio avevano scambiato per sintomo di peste: avevano quindi abbandonato il gesuita sulla nave ma, una volta a terra, erano stati massacrati dagli indigeni. Proprio mentre padre Caspar stava guarendo, era arrivato Roberto.

L'accesso all'isola con la nave è impedito dalla barriera corallina, non ci sono più scialuppe a bordo, né padre Caspar né Roberto sanno nuotare: l'isola, pur così vicina, è irraggiungibile; e non solo nello spazio ma anche nel tempo, perché tra la nave ed essa corre la linea del cambiamento di data (se sulla nave è oggi, sull'isola è ieri). Tra osservazioni astronomiche e discussioni scientifico-filosofico-teologiche, padre Caspar tenta di insegnare a Roberto l'arte del nuoto: ma, accortosi che il discepolo tende a sfuggirgli

intellettualmente, sospende la didattica e scende lui stesso in mare con un rudimentale e mai sperimentato scafandro di sua invenzione. Dopo averne atteso per tre giorni il ritorno (la resurrezione dal sepolcro marino), Roberto capisce infine di essere di nuovo solo.

Alterna gli esercizi di nuoto (in seguito ai quali si convince che non riuscirà mai a raggiungere l'isola con le proprie forze) alla scrittura: delle lettere alla Signora (iniziate subito dopo l'approdo sulla *Daphne*) e di un romanzo che vede a protagonista Ferrante e Lilia: in esso, dopo varie peripezie, Ferrante muore e Lilia naufraga sul lato opposto della stessa isola che Roberto tenta invano di raggiungere. Per salvare l'amata, a Roberto non resta che uscire dalla propria vita ed entrare nel proprio romanzo: abbandona il canapo che lo teneva legato alla nave (alla realtà) durante le prove e si dirige a nuoto verso l'isola.

Fin qui la storia di Roberto: ma il romanzo si chiude con un *Colophon* posto sotto il segno dell'onesta dissimulazione ma non per ciò meno inquietante: "Come trarre un romanzo, da una storia pur così romanzesca, se poi non se ne conosce la fine - o meglio, il vero inizio?" (p. 466). Storia senza fine (la conclusione della vita di Roberto è lasciata in sospeso) e romanzo senza inizio (come sono giunte al trascrittore le carte di Roberto? tanto più che egli, prima di tuffarsi, ha incendiato la nave), la vicenda pare anche negarsi "a qualche insegnamento morale", eccezion fatta per la minimale conclusione "che nella vita le cose accadono perché accadono, ed è solo nel Paese dei Romanzi che sembrano accadere per qualche scopo o provvidenza" (p. 470).

La ricostruzione della fabula soddisfa la curiosità del Lettore Modello di primo livello, che legge un libro semplicemente per sapere "come va a finire". Ma l'Autore Modello scrive, oltre che per lui, per un Lettore Modello di secondo grado, più esigente, che oltre a chiedersi "quale tipo di lettore quel racconto gli chiede di diventare" e a voler "scoprire come proceda l'autore modello che lo sta istruendo passo per passo"(2), desidera anche sapere qual è il senso del racconto, di una storia che, come abbiamo visto, gli viene presentata senza inizio e senza fine e dalla quale non resta che trarre un romanzo senza sugo (o con un sugo scipito): non si tratterà, insomma, come qualche recensore ha suggerito, di un altro pezzo di bravura con il quale un'erudito "senz'anima" (p. 473) (però intelligente, eh) ha inteso rimpinguare il proprio conto in banca (qui si parla dell'autore empirico, s'intende)?

La risposta, come si sarà capito, passa attraverso il processo di formazione necessario a diventare Lettori Modello: condizione privilegiata cui si accede al prezzo (o al godimento: dipende dal libro) di attente e ripetute letture e itinerario che l'*Isola del giorno prima*, grazie alla sua complessità, consente di iniziare da più entrate. Vale la pena, credo, di scegliere proprio la pista narratologica, ed in particolare i rapporti tra autore e lettore che si instaurano nel romanzo.

Non rimarremo certo sorpresi del fatto che l'autore di *Lector in fabula* situi all'origine di tutto il lettore, non l'autore: certo, le righe con cui si apre il libro sono tratte da una

lettera di Roberto (come già i *Promessi Sposi* erano inaugurati da una pagina dell'Anonimo) cronologicamente anteriore alla lettura che se ne farà, ma è questa lettura ulteriore a mettere in moto una seconda scrittura, quella dell'intero romanzo (3).

Dunque abbiamo un lettore (diciamo Eco), una storia, un autore (Roberto): niente di più ovvio, apparentemente. In realtà, la trimurti canonica si sdoppia o addirittura si triplica: poiché l'autore 1 (Roberto) si rivela autore non di una ma di due storie: la propria, narrata attraverso le lettere alla Signora (storia 1a) e quella delle avventure del fratello Ferrante (storia 1b); inoltre, l'autore 1 ad un certo punto diviene a sua volta lettore, precisamente della storia 1b.

Le due storie sono consegnate al lettore 2, il quale, naturalmente, è anche autore: autore 2 della storia 2, che comprende le storie 1a e 1b e tutti i rifacimenti, le interpolazioni, gli ammicchi, i commenti che ad esse si riferiscono.

Infine, la storia 2 fa affidamento su un lettore 3 (che saremmo poi noi), al quale non è riservato il privilegio di raccontare storie né, quindi, di diventare autore. Lo schema che segue sintetizza la situazione secondo un ordine (onto)logico, non cronologico:

Lettore 1 ----- Storia 1b ----- Autore 1

Lettore 2 ----- Storia 1a ----- Autore 2

Lettore 3 ----- Storia 2 (1a + 1b + ...)

Dunque, *superior stabat lector*, come ricorda Eco citando una dedica di Calvino (4): ai tre lettori previsti dal romanzo è assegnato il compito ben preciso di diventare Lettori Modello (e quindi anche di costruire nel contempo il rispettivo Autore Modello) (5).

Questa è l'incombenza cui si accinge, fin dalle prime righe, il lettore 2, il quale all'inizio si trova, rispetto alle storie 1a e 1b e al loro autore 1, in una situazione di sostanziale ignoranza, testimoniata dal succedersi di proposizioni ipotetiche e di frasi interrogative, segni linguistici dell'incertezza. Il lettore 2 avanza timoroso nel bosco narrativo attraverso inferenze, abduzioni e ipotesi di cui solo il seguito della storia potrà confermare o smentire la validità e che devono essere autorizzate dalla storia stessa e nascere quindi da ripetute letture (6). Attraverso queste operazioni di rilettura il lettore 2 ri-conosce l'autore modello 1 inscritto nel testo e può quindi cooperare attivamente a colmare le lacune lasciate dalla storia - le storie 1a e 1b - all'interpretazione del lettore.

Indichiamo almeno una stazione che segni i progressi compiuti dal lettore 2 rispetto alla situazione iniziale di incertezza: quando, a Parigi, viene fatto arrestare dal cardinale Mazarino,

Roberto pensa immediatamente che ciò accada ad opera di una congiura ordita dal fratello Ferrante. Il lettore 2, che ha ormai ricostruito la psicologia dell'autore 1, può, lavorando sui medesimi elementi ma aggiungendovi il rispetto dei "limiti dell'interpretazione" (7) fornire una spiegazione dei fatti diversa e più verosimile (proprio in senso aristotelico) - perché più "economica" e meno "sospettosa":

Roberto avrebbe potuto riflettere sul fatto che sovente, non solo due sere prima, si era intrattenuto in qualche conversazione all'uscita del salotto Rambouillet; che non era impossibile che tra quegli interlocutori vi fosse stato qualche intimo di Cinq-Mars; che se Mazarino, per qualche sua ragione, voleva perderlo, gli sarebbe bastato interpretare in modo malizioso qualsiasi frase riferita da una spia... Ma naturalmente le riflessioni di Roberto erano altre e confermavano i suoi timori: qualcuno aveva preso parte a una riunione sediziosa millantando e il suo volto e il suo nome. (p. 172; un intervento analogo alle pp. 166-7).

Alla fine del romanzo il lettore 2 è addirittura in grado di svolgere il compito che l'autore 1 gli assegna, cioè quello di "indovinare gesti, tempi, cadenze" degli "ultimi atti che si accinge a compiere" (p. 464): gesti, tempi e cadenze che vengono infatti descritti nelle righe successive.

Dunque, il lettore 2 diventa il lettore modello, che coopera con l'autore modello 1 alla costruzione della storia. Abbiamo visto, però, che anche l'autore 1 diventa a sua volta lettore. L'attività di lettura di Roberto, in realtà, si esercita su due "libri": il mondo e la propria vita da una parte, il romanzo che egli sta scrivendo con protagonista Ferrante dall'altra. La lettura del primo testo avviene secondo il metodo dell'attenzione sospettosa (8) e dell'infinita ricerca di legami di senso tra tutti i fatti, gli oggetti, le azioni ("modo simbolico" (9)): il lettore 2 si accorge subito che "Roberto cita episodi del passato solo quando gli paiono esibire qualche connessione con il suo presente sulla *Daphne* (p. 22), nella convinzione che ogni avvenimento nasconda un senso segreto che lo lega a tutti gli altri in una catena ininterrotta: "abituato a vedere ogni evento come segno e ogni segno come impresa" (pp. 188-9), "Si disse subito che era un ingegnoso emblema essere su di un *fluyt* ["nave da commercio e di media stazza (p. 11): in italiano, "flauto"] chiamato *Daphne* e udire una musica per flauto detta 'Daphne'. Inutile illudersi che di sogno si trattasse. Era un nuovo messaggio dell'Intruso" (p. 217).

Naturalmente, lo stesso postulato dell'esistenza di una rete onnicomprensiva di legami di senso guida anche il rapporto tra il lettore 1 e la storia lb, che egli si era accinto a scrivere per due motivi: da una parte perché "Decidendo di

inventare la storia di un altro mondo, che esisteva solo nel suo pensiero, di quel mondo diventava padrone, potendo far sì che le cose che vi accadevano non andassero al di là della sua capacità di sopportazione. D'altro canto, diventando lettore [corsivo mio] del romanzo di cui era autore, poteva partecipare ai crepacuori dei personaggi"; ma soprattutto si illude che "Spiegare le mie sventure in forma di Romanzo, significa assicurarmi che di quel guazzabuglio esiste almeno un modo di dipanare l'intrigo" (pp. 341-2). Subito l'autore 2 avverte (a pro del lettore 3) del rischio che corre Roberto e, contemporaneamente, dell'impossibilità di trattenerlo: l'autore, che è il Dio del proprio mondo narrativo, deve, al suo stesso modo, fare i conti con il libero arbitrio delle sue creature: "l'Arte del Romanzo, pur avvertendoci che ci provvede finzioni, apre una porta nel Palazzo dell'Assurdità, oltrepassata per leggerezza la quale, essa si rinchiude alle nostre spalle. Ma non è in nostro potere trattenerne Roberto dal compiere questo passo, perché sappiamo per certo che lo ha compiuto" (p. 343).

Roberto, dunque, come autore costruisce la storia di Ferrante; come lettore, vi legge dentro la spiegazione della propria vita, dimenticando di rispettare i limiti dell'interpretazione: il modo simbolico di lettura, in cui tutto è segno di tutto e ciò che accade viene ricondotto ad un complotto tanto complesso quanto misterioso, conduce inevitabilmente a leggere la vita (in cui "le cose accadono perché accadono") come un romanzo (in cui invece "sembrano accadere per qualche scopo o provvidenza": p. 473) e a cercare nel secondo le leggi e la spiegazione della prima.

La con-fusione dei due territori, già presente in embrione (10), si fa man mano più frequente e più ampia, fino alla tragica inevitabile conclusione: fatto morire Ferrante e fatta naufragare Lilia sul lato opposto dell'isola, Roberto non sa trovare altra conclusione al proprio romanzo che interromperlo e attraversare, come Alice, lo specchio della scrittura entrando nel Paese dei Romanzi: brucia la nave e nuota verso l'impossibile salvataggio di Lilia.

In tal modo, Roberto sancisce il fallimento del proprio percorso: il lettore empirico, lungi dal diventare lettore modello e dal costruire quindi il proprio autore modello, addirittura uccide l'autore empirico e, morendo, si uccide in quanto lettore.

Il lettore 3 si trova così di fronte a due esempi, uno di fallimento, uno di successo della cooperazione interpretativa: come Ercole al bivio, è chiamato a scegliere tra le due possibilità ed anche costantemente guidato - forse con qualche eccesso di solerzia - a individuare i limiti entro cui muoversi.

Allora, tocca a noi. Come si è già visto, per diventare lettori modello occorre anche ricostruire l'autore modello, individuare le modalità con le quali egli ha organizzato il proprio mondo narrativo. I quaranta capitoli dell'*Isola del giorno prima* sono incernierati, a più livelli, attorno ai capitoli centrali, cioè il 19, il 20 e il 21 (esattamente centrali se si considera l'ultimo - non a caso intitolato

Colophon, cioè "formula che contiene il nome dello stampatore e altre indicazioni relative alla stampa"(11) - come una giunta riservata all'autore ed esterna alla storia di Roberto). Infatti, nella prima metà si avvicendano capitoli che fanno avanzare la fabula, raccontando l'esplorazione della *Daphne* da parte di Roberto (capp. 1, 3, 6, 10, parte del 13, 18, 20) ad altri dedicati ad analessi (ritorni all'indietro rispetto al tempo del racconto) che coprono l'intero arco della vita del protagonista fino al suo approdo sulla nave; nella seconda metà il procedere della fabula si intreccia prima con digressioni (parte del cap. 21, 22, 23, parte del 24 e del 26), poi con la storia di Ferrante (capp. 29, 31, 33, 35, 38).

Il capitolo 19 segna la fine della grande analessi aperta all'inizio del libro: in esso termina il racconto delle vicende di Roberto anteriori al naufragio. Nel capitolo 20 Roberto scopre l'Intruso (padre Caspar Wanderdrossel) che abita la *Daphne* accanto a lui; nel capitolo 21 padre Caspar racconta le proprie vicende fino all'arrivo di Roberto. Tutte le storie anteriori all'*hic et nunc* del protagonista hanno trovato il loro punto temporale di convergenza: da ora in poi la fabula, non più intersecata da analessi, viene arricchita dalle digressioni e complicata con l'inserimento di un'altra storia e del farsi di essa (quindi, di un'altra storia e della storia di questa storia).

Il capitolo 21 (*Telluris Theoria Sacra*, che affronta, tra l'altro, il motivo dell'origine) è centrale anche dal punto di vista tematico: fatti convergere i tempi delle varie storie, l'autore 2 decide di risolvere anche la questione del luogo, perché non è affatto sicuro, stante i pochi dati che comunica Roberto e le personalissime cognizioni scientifiche di padre Caspar, che i due si trovino effettivamente, come il gesuita sostiene, sul 180° meridiano e cioè sulle isole Salomone. Anzi, parrebbe proprio di no, non foss'altro perché, come ora sappiamo, l'antimeridiano passa circa 20° a est dell'arcipelago. Ma, poiché la "storia deve svolgersi sul centottantesimo meridiano", l'autore 2 avanza "una ipotesi che sfida ogni lettore a sfidare. Padre Caspar si era sbagliato a tal punto da trovarsi senza saperlo sul nostro centottantesimo meridiano" (p. 241). L'ipotesi non è suffragata dalla globalità dei dati a disposizione, ma, ciò nonostante, non costituisce un arbitrio interpretativo: infatti,

tutti questi arzigogoli sono assolutamente irrilevanti dal punto di vista del nostro incerto romanzo. Quello che padre Wanderdrossel dice a Roberto è che essi sono sul centottantesimo meridiano che è l'antipodo degli antipodi, e lì sul centottantesimo meridiano ci sono non le nostre isole Salomone, ma la sua Isola di Salomone. Che importa poi che essa ci sia o non ci sia? Questa sarà se mai la storia di due persone che credono di esserci, non di due persone che ci sono, e ad ascoltare storie - è dogma tra i più liberali - bisogna sospendere l'incredulità.

Pertanto: la *Daphne* si trovava di fronte al centottantesimo meridiano, proprio alle Isole di Salomone, e l'Isola nostra era - tra le Isole di Salomone - la più salomonica, come salomonico è il mio verdetto, onde tranciare una volta per tutte. (pp. 241-2).

Dunque, l'"incerto romanzo", dal punto di vista narrativo senza inizio e senza fine ha però almeno un centro (costituito dai capitoli 19-21): nel quale, peraltro, si mette in dubbio la reale esistenza di un punto fisso, asserendone la natura puramente convenzionale. Nello stesso momento in cui i protagonisti arrivano - ma illusoriamente - alla meta della loro ricerca, al punto fisso che rende possibile il dominio dei mari, esso rivela la sua inconsistenza e convenzionalità - e però insieme la sua insopprimibile necessità.

Almeno per Roberto che, uscendo dal piccolo e rassicurante (quasi un utero) mondo della Griva, passa dalla semplicità ad una complessità che lo sgomenta e che lo indurrà, a Parigi, a elaborare e praticare "una sorta di principio della doppia, anzi della molteplice verità" (p. 161) che gli consente di sopravvivere in un mondo fatto di infiniti mondi paralleli nel tempo e nello spazio (p. 248). Decide, cioè, di assorbire

il sapere a cui era esposto come una spugna, senza curarsi troppo di non credere a verità contraddittorie [...]. Il gran teatro parigino gli aveva offerto lo spettacolo di una domanda a cui si rispondeva nei modi più vari [...]. Roberto aveva deciso di concedere solo la metà del proprio spirito alle cose in cui credeva (o credeva di credere), per tener l'altra disponibile nel caso che fosse vero il contrario. (p. 252).

Ma si tratta di un difficile esercizio, cui Roberto alterna spesso la ricerca di un ancoraggio, di un punto fisso: può trattarsi dell'amore per Lilia ("aveva deciso che di lei sarebbe stato per l'eternità l'altro piede del compasso": p. 153) o della fiducia quasi filiale riposta in padre Caspar o dell'approdo sull'isola o del rifugio in un romanzo: tutti "segni" che la logica simbolica rende interscambiabili (12) e a cui di volta in volta il nostro eroe affida il compito di dare un senso alla vita (13). Ciò che Roberto non arriva a comprendere è che tutti i punti fissi sono convenzioni, come lo è l'antimeridiano che tutti li riassume, sono frutto di accordi tra gli uomini o di atti di fede, e per tali si rivelano, prima o dopo. Così, una meditazione in punto di morte conduce Roberto a comprendere che l'unica cosa che veramente c'è, è la vicenda di questo divenire in innumerevoli composti transitori... Composti di che cosa? Dell'unico

grande nulla, che è la Sostanza del tutto.

Regolata da una maestosa necessità, che la porta a creare e a distruggere mondi, a intessere le nostre pallide vite. Se quella accetto, se questa Necessità riesco ad amare, tornare a essa e piegarmi ai suoi futuri voleri, questo è la condizione della felicità. Solo accettando la sua legge troverò la mia libertà. Rifluire in Essa sarà la Salvezza, la fuga dalle passioni nell'unica passione, l'Amore intellettuale di Dio. (p. 445)

Ma l'"Epifania" (p. 445) di un tutto-nulla, senza senso né punto fisso, attrae Roberto meno del romanzo con cui intende dare un significato alla propria vita: continua la scrittura e si lancia in mare, dove il gioco delle correnti lo porterà presumibilmente a muoversi proprio lungo l'antimeridiano e a diventare così egli stesso il punto fisso tanto a lungo inseguito, ma - estrema beffa - inutile a sé e agli altri. La vicenda di Roberto emblemizza una ben nota caratteristica del Seicento: lo smarrimento di un secolo che ha perduto il centro delle certezze fisse e cerca inutilmente di ritrovarlo, proponendo una soluzione dopo l'altra (14). Il romanzo si preoccupa di riprodurre a vari livelli questa situazione di incertezza: ad esempio tramite la complessità della dialettica tra autore, lettore e storia, o sfumando l'inizio e la fine del racconto in un limbo da cui possono essere estratte solo per convenzione ("non so da dove iniziare. Peraltro, ho iniziato già.": p. 7), o ricorrendo ai giochi di specchio consentiti dal ricorso all'Altro e al Doppio.

Tuttavia, il mezzo privilegiato con cui gettare il lettore 3 in un mondo senza centro e senza confini, costituito anzi da più mondi paralleli, facendogli provare il medesimo senso di smarrimento che prova Roberto, è costituito dal linguaggio: infatti, come comincia ad insegnare proprio il '600 con il suo pan-retoricismo, è la trascrizione linguistica a modellizzare il mondo. L'autore si preoccupa quindi di lavorare sulla lingua. I risultati più significativi credo vadano cercati, però, non tanto nelle pagine in cui sono esplicitamente "rubati" o tradotti (anche endolinguisticamente) o imitati - per riproporre una tassonomia frequente nelle discussioni secentesche su quella che oggi definiamo "intertestualità" - dei brani del Seicento, quanto negli inserti metalinguistici e nella messa in opera delle due figure cardine del secolo: la metafora e l'antitesi.

Cominciamo dal primo aspetto: la scoperta di un nuovo mondo, e del relativo ammobiliamento, apre il problema della denominazione (legato con quello della "lingua perfetta", cui Eco ha dedicato una recente ricerca (15)) di oggetti prima sconosciuti, con conseguente effetto di smarrimento e di imprecisione: "Impacciatissimo Adamo, non aveva nomi per quelle cose, se non quelli degli uccelli del suo emisfero; ecco un airone, si diceva, una gru, una quaglia... Ma era come dar dell'oca a un cigno" (p. 41). D'altra parte, quella di una

corrispondenza biunivoca tra cose e parole è illusione che l'autore 2 si preoccupa subito di distruggere, in una mezza pagina che mette in scena la confusione delle lingue e, conseguentemente, secondo l'ipotesi Sapir-Whorf, quella del reale:

nomina in modo impreciso la nave, le sue parti e gli oggetti di bordo. Alcuni gli sono famigliari e li ha sentiti menzionare dai marinai, altri ignoti, e li descrive per quel che gli appaiono. Ma anche gli oggetti noti, e segno che sull'*Amarilli* la ciurma doveva essere fatta di avanzi dei sette mari, li doveva aver sentiti indicare da uno in francese, dall'altro in olandese, dall'altro in inglese. Così dice talora *staffe* - come doveva avergli insegnato il dottor Byrd - per balestriglia; si fa fatica a capire come fosse una volta sul castello di poppa o sul cassero, e un'altra sul gagliardo da dietro, che è francesismo per dir la stessa cosa; usa *sabordi*, e glielo concedo volentieri perché mi ricorda i libri di marineria che si leggevano da ragazzi; parla di *parrocchetto*, che per noi è una vela di *trinchetto*, ma siccome per i francesi *perruche* è la vela di belvedere che sta sull'albero di mezzana, non si sa a cosa alluda quando dice che stava sotto alla *parrucchetta*. Per non dire che talora chiama l'albero di mezzana anche *artimone*, alla francese, ma allora che cosa intenderà mai quando scrive *mizzana*, che per i francesi è il *trinchetto* (ma, ahimè, non per gli inglesi, per cui il *mizzenmast* è la mezzana, come Dio comanda)? E quando parla di *gronda* probabilmente sta riferendosi a quello che noi diremmo un *ombrinale*. Tanto che prendo una decisione: cercherò di decifrare le sue intenzioni, e poi userò i termini che ci sono più familiari. Se mi sbaglio, pazienza: la storia non cambia. (pp. 10-1).

E poco prima si era messa in scena una difficoltà simile, quella a distinguere tra "passione sentita e passione espressa" (secondo le regole del discorso amoroso del '600) e a decidere "quale preceda" (p. 9).

Dal metalinguaggio al linguaggio, in cui dominano, secondo avverte il Seicento, metafora e antitesi. La prima, che, come padre Emanuele insegna a Roberto, porta "a volo la nostra mente da un Genere all'altro, [e] ci fa travedere in una sola Parola più di un obietto" (p. 86) sta alla base del modo simbolico di lettura: è ricorrendo ad essa che Roberto può "leggere" ogni oggetto come segnatura di un altro (ad es., l'Isola è contemporaneamente Lilia e la Colomba Color Arancio: p. 320) ed ogni avvenimento come rimando o prefigurazione o segno di un altro (16). Il compito di rappresentare l'indecidibile contraddittorietà del mondo spetta invece all'antitesi: le righe iniziali del romanzo ne

contengono ben tre ("Eppure m'inorgoglisco della mia umiliazione, e poiché a tal privilegio son condannato, quasi godo di un'abborrita salvezza), esemplarmente riassunte nel paradosso del naufragio su di una nave deserta" (p. 5), proprio a segnalare la rilevanza sia per lo stile sia per la *forma mentis* secentesca. Del resto, chi si trova sull'antimeridiano non può non "meditare sugli ossimori degli antipodi" (p. 319) né rinunciare a leggere (e a trascrivere) gli avvenimenti attraverso il filtro della figura retorica. Ancor più funzionale allo scopo si rivela una variante dell'antitesi, cioè l'antimetatesi (o, come preferisce Eco, antimetabole), che ricorre con una certa frequenza nell'*elocutio* del romanzo (17), ma che soprattutto viene consapevolmente assunta al ruolo di modello sia della macchina narrativa sia della strategia del personaggio (che le figure retoriche possano funzionare da matrici narrative è indicazione del *Cannocchiale Aristotelico* volgarizzata nel romanzo da Saint-Savin: p. 77). Bastino due esempi, uno per tipologia: rileggendo il proprio romanzo, "All'idea di Ferrante chiuso su quell'isola, a guardar una *Tweede Daphne* che non avrebbe mai raggiunto, separato dalla Signora, R. provava [...] una soddisfazione riprensibile ma comprensibile, non disgiunta da una certa qual soddisfazione di narratore, poiché - con bella antimetabole - era riuscito a chiudere anche il suo avversario in un assedio specularmente dissimile dal proprio" (p. 378). Ed ecco come Roberto programma la propria caccia all'Intruso: "Sino a quel momento l'Intruso era stato la sua ombra, ora Roberto avrebbe dovuto diventare l'ombra dell'Intruso" (p. 185).

Figura dell'identità speculare, l'antimetatesi costituisce una immobilizzante dialettica tra correlativi incatenati (18), che si sostengono e presuppongono a vicenda e impediscono qualsiasi progresso, come chiarisce l'autore 2 proprio commentando l'episodio: "Ma quel mutuo agguato non avrebbe potuto continuare all'infinito [...]?" (p. 185). Certamente, avrebbe potuto: qui non continua perché razionalità e senso del reale, appoggiati alla conoscenza ed esperienza della struttura di una nave, segano all'interpretazione dei confini i quali consentono a Roberto prima di capire che "doveva diventare stella fissa e costringere l'Intruso a muoversi" (p. 221), poi di localizzare il pertugio dove padre Caspar poteva verosimilmente nascondersi. Ma questi ancoraggi non sempre sorreggono Roberto, che procedendo cede alla metà peggiore di sé, quella che, non sapendo sopportare la fatica di un vivere fondato sulla provvisorietà di ipotesi transitorie e sull'unica certezza "che tutte le cose ci appaiono come ci appaiono" (p. 62), si rifugia nel più rassicurante Paese dei Romanzi: "E come - si diceva - io ho ceduto alla tentazione di vivere per l'interposizione di Ferrante, ma ora mi accorgo che è Ferrante ad aver vissuto per l'interposizione di me stesso" (p. 415).

Significativo il differente esito dei due episodi: dal primo correlativo incatenato (dalla prima antimetatesi narrativa) Roberto esce mutando piano, dal secondo no: ormai incapace di distinguere tra finzione e realtà, lungi dal dominare dall'alto il mondo narrativo che ha costruito, si

illuderà di poterne risolvere l'*impasse* intervenendo in esso non come personaggio ma come persona.

Ma "allora la storia di Roberto de la Grive sarebbe solo quella di un innamorato infelice, condannato a vivere sotto un cielo esagerato, che non è riuscito a conciliarsi con l'idea che la terra vaghi lungo un'ellisse di cui il sole è soltanto uno dei fuochi" (p. 472)? Sarebbe, forse, se non fosse che "i testi finzionali vengono a soccorso della nostra pochezza metafisica" e che l'analisi narratologica ha responsabilità insospettite: nella

dialettica tra autore e lettore modello che si deve realizzare in ogni atto di lettura [...] noi rispondiamo all'invito dell'Oracolo di Delfi, 'Conosci te stesso'. E siccome, come dice Eraclito, 'Il dio il cui oracolo è in Delfi, non parla né nasconde, ma accenna', questa conoscenza rimane illimitata, perché assume la forma di una interrogazione continua. E tuttavia questa interrogazione, benché potenzialmente infinita, viene limitata dal formato ridotto dell'Enciclopedia richiesta da un'opera di finzione, mentre non siamo affatto sicuri che il mondo reale, con tutte le sue infinite possibili repliche, sia finito e illimitato o infinito e limitato. Ma c'è anche un'altra ragione per cui la narrativa ci fa sentire a nostro agio rispetto alla realtà [...]. Il problema col mondo reale è che da millenni ci stiamo chiedendo se ci sia un messaggio e se questo messaggio abbia un senso. Con un universo narrativo noi sappiamo per certo che esso costituisce un messaggio e che un'autorità autoriale sta dietro a esso, come sua origine e come insieme di istruzioni per la lettura. Così la nostra ricerca dell'autore modello è la ricerca dell'*Ersatz* di un'altra immagine, quella di un padre, che si perde nella nebbia dell'infinito, per cui non ci stanchiamo mai di domandarci perché ci sia dell'Essere piuttosto che Nulla" (19).

Il terzo romanzo di Eco, dunque, è tutt'altro che il *divertissement* di un uomo di straordinaria cultura, che si trastulla a comporre un *patchwork* con i testi della letteratura universale o a condurre il lettore per un labirinto al cui termine lo attendono risultati irrisori: forse non sempre gli esiti sono pari alle ambizioni, ma la serietà del "gioco" è (e l'antitesi, stavolta mia, non è gratuita) fuori discussione. Si tratta, anzi, per quanto possa sembrare paradossale, di un romanzo didattico, che, tra le altre cose, invita a "riflettere sui complessi rapporti tra lettore e storia, finzione e realtà", nella convinzione che ciò "può costituire una forma di terapia contro ogni sonno della ragione, che generi mostri" (20).

L'attualità del problema e dell'ammonimento, in

tempi di manipolazione dell'informazione, di telecrazie e di realtà virtuale, è indubbia: e, assieme agli altri nuclei tematici e alla ricostruzione di un '600 poco noto, rende certamente *L'isola del giorno prima* un libro di grande interesse. Tuttavia, poiché non di un saggio (genere nel quale l'eccellenza di Eco è fuori discussione) si tratta, ma di un romanzo, occorre anche considerare altri aspetti e lasciare spazio a qualche perplessità. Le prime investono l'*elocutio*: continua quel ricorso alla virgola al posto di una pausa più forte che già lamentavo nel *Pendolo* (21) e cui evidentemente l'autore attribuisce un valore che, perdurando a sfuggirmi, non copre l'effetto di trascuratezza che mi pare conseguire (22); qua e là si incappa in periodi dalla sintassi non cartesiana che, se non impediscono la comprensione, certamente la rendono faticosa (23). Quanto al *pastiche* linguistico, mi pare generalmente godibile - purché il lettore possa attribuirlo ad una voce secentesca ripresa in un modo o nell'altro dall'autore - anche se non sempre immune dai pericoli della meccanicità e della lunghezza: caratteristiche, però, che il continuo intrecciarsi e sovrapporsi di discorso riportante e discorsi riportati rende difficile attribuire all'autore 2 (nel qual caso si tratterebbe di un vizio) o all'autore 1 (e sarebbe allora mimesi, anche in quelli che noi ora riteniamo difetti, dello stile secentesco).

Da sempre, tuttavia, Eco riserva le maggiori attenzioni all'intreccio, che risulta effettivamente molto ben costruito, in particolare per due motivi: innanzitutto, la complessità della trama, paragonabile a quella sperimentata nel *Pendolo di Foucault*, si concretizza in una struttura che, come già nel *Nome della rosa*, il lettore può padroneggiare senza eccessive difficoltà; in secondo luogo, nonostante la trattazione di argomenti astratti e a volte impervi, la tensione narrativa resta alta e sospinge in avanti il lettore (esemplari, in questo senso, le pagine in cui Roberto attende invano la riemersione di padre Caspar: pp. 309-316).

Le numerose digressioni assolvono ad un duplice scopo: da una parte la ricostruzione dell'ammobiliamento scientifico, religioso, culturale, ideologico, storico, *etc.* di un particolare Seicento; dall'altra l'inserimento di spazi di indugio nella narrazione. Esse si rivolgono ad un lettore modello di secondo livello, che, dopo aver soddisfatto la naturale esigenza di conoscere la fine della storia, ritorna sui propri passi e rilegge - una o più volte e con un passo più riposato - il romanzo. L'impressione è che proprio in queste pagine e ancor più nella frequenza delle chiose e dei commenti dell'autore 2 (che costituiscono poi sempre delle digressioni, sia pur meno ampie) si annidi il rischio che più grava sul romanzo: quello della noia e di una sensazione di asfissia. L'autore modello 2 è ovviamente preoccupato che il proprio lettore modello 3 non faccia la fine del lettore 1, non si lasci cioè intrappolare dal modo simbolico. Di conseguenza, cerca di saturare i simboli che presenta, esplicitandone tutte le valenze e svuotandoli quindi della propria essenza: esemplare in tal senso il capitolo 26. *Teatro d'impresae*, pressoché interamente dedicato ai significati simbolici della Colomba Color Arancio.

Eco raggiunge in tal modo risultati di depotenziamento simbolico opposti a quelli conseguiti dal modello dichiarato (il capitolo XLII di *Moby Dick*, dedicato alla *Bianchezza della balena*): si tratta di una decisione funzionale alle preoccupazioni didattiche dell'autore 2 ed anche narrativamente giustificata. Ad essa però si accompagna un'altra modalità di intervento, che consiste nell'esplicitare tendenzialmente tutte le allusioni, nel chiosare in continuazione azioni e avvenimenti, nello spiegare senza posa gesti e pensieri il cui significato è, per lo più, sufficientemente chiaro (anche perché il romanzo è costruito su un gioco di rimandi interni che lo rendono davvero autosufficiente), nel ripetere, a distanza anche breve, gli stessi ammonimenti. Si potrebbe esemplificare con abbondanza: tenendo di incorrere nella ridondanza che mi permetto di segnalare, ricordo solo che gli "scarsi indizi" forniti da Roberto sulla somiglianza tra l'assedio di Casale e la sua situazione sulla *Daphne* (p. 22) vengono ampliati in due non brevi periodi, il secondo dei quali non è che la spiegazione del primo (p. 21). E tutto l'ultimo capitolo stempera il bel confronto a contrasto, di per sé parlante, tra la chiesa "a forma rotonda e con una cupola centrale" della Griva e una invece centrifuga "assai nuova, vista a Roma" da Roberto (pp. 471-2) in una serie di postille, di chiose, di chiarimenti che finiscono per complicare per eccesso di chiarezza (24).

Paradossalmente, insomma, il primo teorico della cooperazione del lettore pare non fidarsi del lettore del proprio romanzo: anziché un protagonista della cooperazione interpretativa (come immaginato da Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), il lettore diviene una sorta di burattino nelle mani dell'autore (modello), il quale gli prescrive rigidamente le modalità e le possibilità di comportamento. Naturalmente, si tratta di una scelta del tutto coerente con la posizione teorica del semiotico Eco, la quale non si può discutere qui con l'ampiezza e la profondità che sarebbero necessarie: tuttavia, la negazione a priori della possibilità di qualunque atto di libertà che infranga il codice, forse sostenibile nella teoria, mi pare nuocere grandemente travasata, come qui, in un romanzo, poiché genera nel lettore una sensazione di chiusura al limite dell'asfissia. Il paragone, che lo stesso Eco imposta, tra l'autore modello e Dio (l'autore sta al romanzo come Dio sta al mondo) per funzionare correttamente dovrebbe estendersi a tutti gli ambiti: il dio che tira le fila della narrazione deve consentire a tutti i lettori, anche a quelli che gli si ribellano, l'esercizio del libero arbitrio (25), a maggior ragione in un romanzo ambientato in un secolo che proclama come unica regola l'andar contro tutte le regole. Forse ne perde l'interpretazione autoriale, ma ne guadagna, credo, il testo.

NOTE:

1) Gli ammicchi manzoniani sono frequentissimi: spiace di non poter nemmeno aprire, in questa sede, il dossier dei rapporti tra *L'isola del giorno prima* e i *Promessi sposi*, che ne costituiscono, a mio parere, insieme il modello narrativo più

seguito e il modello ideologico più contestato. Segnalo almeno che il romanzo di Eco vuole illuminare una faccia del Seicento (quella della ricerca scientifica che inaugura l'età moderna) rimasta in ombra nel romanzo di Manzoni.

2) U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Harvard University, Norton Lectures 1992-1993, Bompiani, Milano 1994, p. 33.

3) Certo, perché "non si può scrivere se non facendo palinsesto di un amnoscritto ritrovato - senza mai riuscire a sottrarsi all'Angoscia dell'Influenza" (p. 473).

4) ECO, *Sei passeggiate...*, p. 2.

5) "Autore e lettore modello sono due immagini che si definiscono reciprocamente solo nel corso e alla fine della lettura. Si costruiscono a vicenda. Credo che questo sia vero non solo per le opere di narrativa, ma per ogni tipo di testo" (*ibi*, p. 30).

6) Di cui il testo presenta numerose tracce: fin dall'inizio il lettore 2 dimostra di conoscere già almeno tutte le lettere di Roberto (2Da quanti giorni vagava sulle onde [...]? Le lettere non lo dicono": p. 5); più avanti pare averne individuato la strategia costruttiva ("non racconta per filo e per segno quello che gli è accaduto, ma cerca di costruire la lettera come un racconto, meglio, come brogliaccio di quello che potrebbe diventare lettera e racconto, e scrive senza decidere che cosa poi sceglierà, disegna per così dire i pezzi della sua scacchiera senza stabilire subito quali muovere e come disporli": p. 19); e così via.

7) U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.

8) Esercitata fin dall'infanzia: "il ragazzo aveva serbato sopetiosa memoria" dell'abitudine paterna di sollevarlo da terra gridandogli: "Tu sei il mio primogenito" (p. 24).

9) U. ECO, *Il modo simbolico*, in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, pp. 199-254; già apparso come voce *Simbolo* nell'*Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1977-1984.

10) Ascoltando da Roberto la storia di Ferante, Saint-Savin formula una diagnosi azzeccata: "Avete letto troppi romanzi [...] e cercate di viverne uno" (p. 77). Roberto, dunque, è anche un Don Chisciotte che non rinsavisce - forse perché non ha accanto un Sancio Panza.

11) *Vocabolario della lingua italiana*, a cura di A. DURO, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1986-1994.

12) Occorre ben ricordare che "La logica di Roberto non

era quella di quei filosofi ferlocchi e babignocchi, intrusi nell'atrio del Liceo, che vogliono sempre che una cosa, se è in tal modo, non possa anche essere nel modo opposto" (p. 338).

13) Una sola citazione: "Ma ciò che mi colpisce è che neppure Roberto concepisse un solo pensiero realistico, e che iniziasse a considerare l'approdo sull'isola come l'evento che avrebbe dato senso, e per sempre, alla sua vita" (p. 287).

14) Ricerca che costituisce motivo importante anche della cultura contemporanea: lo stesso nucleo tematico compariva già in posizione di rilievo nel *Pendolo di Foucault* (cfr. P. FRARE, "Il pendolo di Foucault" o della negazione, "Vita e pensiero, maggio 1989, p. 383).

15) U. ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Bari 1993.

16) Allegorico esempio, interessante anche per la correzione operata - una volta ancora - dall'autore 2 a scapito del lettore 3: "Un giorno aveva identificato *Daphne*, la nave, con il corpo della donna amata. Non era forse Daphne una creatura che si era trasformata in lauro - in sostanza arborea, dunque, affine a quella da cui la nave era stata tratta? La melodia gli cantava dunque di Lilia. Come si vede, la catena di pensieri era del tutto inconsiderata. ma così pensava Roberto" (p. 318).

17) Qualche esempio: "ricercare i mezzi umani come se non esistessero quelli divini, e quelli divini come se non esistessero i mezzi umani" (p. 55); "sapere fare di meraviglia natura e di natura meraviglia" (p. 97); "il linguaggio, che trasforma una fanciulla in cigno e un cigno in femmina, il sole in un paiole e un paiole in sole" (p. 122); "siate accortamente oculato e oculatamente accorto" (p. 182), ecc.

18) Cfr. G. BOTTIROLI, *Retorica*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. 58-70.

19) ECO, *Sei passeggiate...*, pp. 141-43.

20) *Ibi*, p. 173.

21) FRARE, "Il pendolo...", pp. 276-77.

22) Numerosissimi gli esempi a disposizione: "Ma Roberto non sapeva nuotare, entro poco avrebbe scoperto che a bordo non c'era nessuna scialuppa, e la corrente..." (p. 7); "forse la spiegazione era nel sottoponte, occorre farsi animo" (p. 37); "Nè avevano più voglia di farlo, avendo dato man forte al loro capo, ora si volevano suoi pari" (p. 448).

23) Anche qui solo un paio di esempi: "quasi la sua vita si fosse svolta tra due assedi, l'uno immagine dell'altro, con la sola differenza che ora, al congiungersi di quel cerchio

di due lustri abbondanti, il fiume era troppo largo e circolare anch'esso - così da rendere impossibile ogni sortita - Roberto rivisse i giorni di Casale" (p. 21); "come i colori dipendono e dall'oggetto da cui sono affetti, dalla luce che vi si riflette, e dall'occhio che li fissa" (p. 62, forse il primo 'e' è di troppo?).

24) Grice direbbe che viene violata la massima conversazionale della quantità ("fa sì che il tuo contributo sia tanto informativo quanto richiesto dalla situazione di scambio") (AA. VV., *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, a cura di M. SBISA', Feltrinelli, Milano 1978, pp. 193-219), ed Eco sa bene che ogni violazione fa scattare una implicatura conversazionale (ECO, *Semiotica e filosofia*, pp. 243-44).

25) E' vero che "non c'è pensiero più tremendo, specie per un filosofo, di quello del libero arbitrio. Per pusillanimità filosofica, Roberto lo scacciò come un pensiero troppo grave" (p. 443). che l'autore stia parlando anche di sé?

Pierantonio Frare
via Giotto 1
20030 Seveso (MI)
0362/541154